

А. Д. Михилев, В. Б. Кальницкая

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Харьковский национальный медицинский университет

Поэтика структурно-смысловой организации романа Грэма Грина «Конец одного романа»

Михильов О. Д., Кальницкая В. Б. Поэтика структурно-смысловой организации Романа Грэма Грина «Конец одного романа». Стаття аналізує засоби структурно-смысловой організації художнього світу у романі Г. Гріна «Кінець одного роману». Особлива увага надається фабульному рівню, сюжетно-композиційному рівню та рівню ідейно-естетичних змістів. Була проаналізована функція принципу ретроспекції, були розглянуті різні точки зору на художню проблематику роману.

Ключові слова: *Грем Грін, поезика, фабульний рівень (історія), сюжетно-композиційний рівень, оповідання, ретроспекція*

Михилев А. Д., Кальницкая В. Б. Поэтика структурно-смысловой организации романа Грэма Грина «Конец одного романа». В статье рассматриваются приемы структурно-смысловой организации художественного мира в романе Грэма Грина «Конец одного романа». Особое внимание уделено фабульному уровню, сюжетно-композиционному уровню и уровню идейно-эстетических смыслов. Исследована функция принципа ретроспекции, рассмотрены множественные точки зрения на художественную проблематику романа.

Ключевые слова: *Грэм Грин, поэтика, фабульный уровень (история), сюжетно-композиционный уровень, повествование, ретроспекция.*

Mikhilyov D., Kalnitskaya V. B. Poetics of structural conceptual arrangement in the novel "The End of the Affair" by Graham Greene. The article deals with methods of structural conceptual arrangement in the novel "The End of the Affair" by Graham Greene. Special attention is drawn to the plot, plot composition and ideologic aesthetic content. The authors have analyzed the concept of retrospection and investigated different points of view on the artistic range of problems that the novel concerns,

Key words: *Graham Greene, poetics, plot, plot composition, narration, retrospection.*

Эпиграфом к своему роману "The End of the Affair" (1951; в русском переводе «Конец дела», «Конец одной истории» «Конец одной любовной связи», «Конец одного романа») Г. Грин взял слова французского писателя-католика Леона Блуа: «В сердце человеческого есть места, которых еще нет, и страдание входит в них, чтобы они обрели жизнь». Следовательно, уже эпиграфом Г. Грин ориентирует читателя в сферу душевных переживаний человека, как бы подсказывая, что речь пойдет о страданиях, которые есть способ пробуждения спящих (не пробужденных еще) уголков сердца, обретения душой жизни. Поэтому, конечно же, ближе к смысловому содержанию произведения вариант названия «Конец одной любовной связи» и «Конец одного романа», последнее, с нашей точки зрения, наиболее адекватно пафосу произведения, поскольку рассказанная в нем история – это ис-

тория подлинного любовного романа, с его глубокими душевными порывами. По выходе произведения в свет Ивлин Во оценил его как «исключительно красивую и трогательную книгу», а Уильям Фолкнер назвал его «одним из самых правдивых и трогательных романов наших дней, причем не только в англо-американской литературе, но и во всемирной» [5:7]. Столь же высоко оценивает его с расстояния уже почти полувековой дистанции один из наиболее авторитетных исследователей творчества Г. Грина, писатель и критик Д. Лодж, который считает «Суть дела» (1948) и «Конец одной любовной связи» «по всем меркам, лучшими романами» [4:18]. Здесь же он определяет его как «откровенно эротический и вместе с тем предельно насыщенный религиозными мотивами (и не менее безупречный в смысле формы)» [4:10].

Исследователь очень точно и глубоко уловил сокровенный смысл романа «Конец одной любовной связи», равно как и романа «Суть дела», как произведений, в которых сложная духовная жизнь героя раскрывается с поражающей силой откровенности и правдивости в самых потаенных ее проявлениях, как позитивных, так и негативных. Наличие духовного измерения в произведении, запечатленное в безупречной форме, – вот что, по мнению самого Г. Грина, придает жизнь подлинному роману.

В небольшом, но емком эссе, посвященном творчеству Ф. Мориака (опубликованном еще в 1945 году), Г. Грин, констатируя кризис, развившийся в английском романе после смерти Генри Джеймса, увидел одну из его причин в том, что с его уходом «английский роман утратил религиозное начало, а с ним и сознание важности человеческого поступка» [3:337], то есть то духовное измерение героя, без которого персонажи превращаются в подобие «картонных фигурок» [3:337] – характерная черта многих модернистских романов.

Присущую Г. Грину жизненность создаваемых персонажей, в сочетании с художественным совершенством, которые проявились в «Конце одной любовной связи» отметил и Г. Смит, автор работы «Достижение Г. Грина» (1986). «Эта книга», – писал он, – «такой силы, что может снять для читателя проблемы веры. Она написана с таким техническим блеском в сочетании со страстным чувством, что благодаря этому роман занимает особое место в литературе XX века как любовная история удивительной мощи» [6:102]. В то же время, роман этот, сложный по своей художественной структуре, породил и суждения иного толка, в которых смысл романа смещен либо в сторону преувеличения религиозной проблематики, либо в сторону поиска соответствий/несоответствий реальной истории любовной связи писателя с Кэтрин Уолстон и романной истории. Так, Г. В. Аникин считает, что «автор все свое внимание уделяет здесь конфликту между любовью и религией» в ущерб «социальному содержанию», которое «оказалось в сильной мере приглушенным» [1:159], и что роман проникнут ощущением пессимизма и отчаяния, сознанием того, что «добро и зло коренятся в самой природе человека и никакие социальные перемены не смогут улучшить человеческую жизнь» [1:162]. В данном случае исследователь явно смешал жанровые пара-

дигмы и к любовно-психологическому роману подошел с мерками романа социального.

Автор же предисловия к русскому изданию романа В. Топоров впадает в другую крайность. Увлечшись мыслью о том, что «Конец одного романа» являет собой тип «романа с ключом» [5:6], то есть произведения, в котором в главных, а порой и во второстепенных героях довольно легко и безошибочно угадываются конкретные прототипы, а сам Г. Грин будучи прозаиком с душой поэта, «размазал» «свое «Я» по всему тексту» [5:8], сосредоточил свой интерес на реальной истории любви писателя и Кэтрин Уолстон. В силу чего идейно-смысловое содержание романа формулируется им следующим образом: «Любовь небесная как эрзац любви земной или же любовь земная как эрзац любви небесной – так, на подчеркнуто автобиографическом материале ставит вопрос Грин» [5:12].

Наверное, перипетии и детали личной жизни писателя представляют определенный интерес как для исследователя, так и для читателя, но для этого есть автобиографии и биографии писателей, а что касается Грина, то недостатка в них нет – достаточно упомянуть трехтомный труд Норманна Шерри (Norman Sherry) «Жизнь Грэма Грина» или книгу Майкла Шелдена (Michael Sheldon) «Грэм Грин. Человек внутри». Однако, читатель, знакомясь с произведением того или иного писателя, все же имеет дело не с автором, как таковым, которому присущи те или иные черты физического и духовного облика, а с персонажами иной, художественной реальности, созданной вымыслом автора. И принимать их или не принимать, сочувствовать им или осуждать их, разделять их взгляды или отвергать их читателю приходится на основании того, что происходит в мире читаемого им произведения, абсолютно не задумываясь при этом, какие подробности личной жизни зашифровал здесь писатель. Определяющим при оценке идейно-смыслового и эстетического содержания произведения, безусловно, является созданный и представленный автором публике художественный мир, уровень его масштабности, оригинальности, яркости и убедительности.

В этом плане «Конец одного романа» действительно предстает как творение большого мастера, в котором глубокие нравственно-философские и экзистенциальные смыслы воплощены в безупречную (Д. Лодж) форму. В композиционном плане роман, которому предшествует приведенный в начале статьи эпиграф, состоит из пяти книг, каждая

из которых разбита на определенное количество глав (по семь глав в первых трех книгах, две главы в четвертой и пять глав в пятой книге). Третья, срединная книга, является собою дневник Сары, возлюбленной повествователя – Мориса Бендрикса, писателя, от лица которого и ведется рассказ. То есть это «Я-роман», о чем заявлял и сам писатель и что побудило некоторых критиков отождествлять протагониста романа с Грином. На необоснованность таких суждений неоднократно указывал как сам писатель, так и исследователь его творчества В. Дж. Вест (W. J. West), который писал по сему поводу: «Грин назвал эту книгу «Я-роман». Она действительно написана от первого лица и в ней «Я» является повествователем и автором. Но повествователь не есть сам Грин, о чем говорить нам объективное описание «Я»» [7:134].

На фабульном уровне (на уровне истории, в терминологии нарратологии) роман – это история любви немолодого и одинокого писателя и замужней женщины Сары, жены достаточно крупного правительственного чиновника Генри Майлза, которая длится с 1939 года по февраль 1946 года и заканчивается смертью Сары. Время и место четко обозначены: канун второй мировой войны, военные и первый послевоенный годы в Лондоне. Можно сказать, что сама по себе история – не что иное, как пресловутый любовный треугольник, история, протекающая в атмосфере напряженного исторического времени. Основные события фабулы сводятся к следующему: знакомству повествователя с Сарой и ее мужем Генри Майлзом на приеме в доме Майлзов, побудительной причиной которого послужило желание героя побольше узнать о жизни служащих в связи с замыслом романа о чиновнике (1939 год); любовная связь с Сарой, осложняемая недоверчивым и ревнивым характером повествователя; расставание в июне 1944 года после бомбежки Лондона, когда Сара решила, что ее возлюбленный погиб, и чтобы его воскресить, дала клятву Богу, навсегда покинуть возлюбленного, если он оживет; в январе 1946 года муж Сары встречает повествователя и делится с ним подозрением о возможной измене Сары, и повествователь устанавливает за ней слежку с помощью частного детектива; в конце февраля этого же года герой узнает по телефону от мужа Сары о ее смерти. Такая история, положенная в основу романа.

На сюжетно-композиционном уровне (на уровне рассказа, в терминах нарратологии), где в значительной мере и формируются эти-

ческие и эстетические смыслы, данная история приобретает совершенно другую конфигурацию. Отправной точкой повествования является «темный январский вечер 1946 года, Коммон, Генри Майлз в потоках дождя» [2:21], который тронул рассказчика за локоть, словно прося его о помощи. Как видим, рассказ семилетней истории любви начинается за полтора месяца до ее окончания (встреча с Генри происходит 10 января, о чем мы узнаем из «Дневника Сары» – третья книга, а Сара умирает в конце февраля). При этом рассказ декларируется с первой страницы как «рассказ скорее о ненависти, чем о любви», и рассказчик как писатель гордится тем, что предпочитает «посильную правду даже своей непосильной ненависти» [2:21]. Ненависть в качестве устойчивой черты характера повествователя становится одним из основных лейтмотивов романа, которой суждено в ходе истории претерпеть существенную метаморфозу.

В первых двух книгах повествование строится по принципу чередования ретроспекции (аналепсис) со временем рассказа и отдельных моментов предвосхищения (пролепсис). Так, в первой книге встреча героя с мужем Сары и посещение их дома 10 января 1946 года обращает его мысли в 1939 год – год знакомства с Сарой – и вновь возвращает его в реальность время рассказа, в котором речь идет о тревоге и растерянности мужа, готового установить слежку за Сарой и советующегося по сему поводу с любовником своей жены.

Искусно и органично в конце первой главы первой книги вводится элемент предвосхищения (пролепсис), связанный с приходом домой промокшей насквозь Сары, что вызывает естественную обеспокоенность мужа:

Ты вся промокла, Сара. Смотри, простудишься насмерть

и комментарий рассказчика:

Привычный оборот, во всей своей мирской мудрости пронзает порой беседу, как голос рока. Но даже если бы мы знали, что Генри сказал правду, вряд ли кто-нибудь из нас двоих испугался – так были мы измучены недоверием и ревностью [2:30].

Впоследствии из «Дневника Сары» за 10 января мы узнаем, что именно в этот вечер она промокла насквозь так, что дрожала, хотя под окнами Мориса, мучаясь от невыразимой любви к нему, споря с Богом о данном ему обещании никогда больше не любить и как бы заново учась любви и, далее она пишет:

Я больше не боялась пустыни, потому что в ней – Ты. Я вернулась, а у нас был

Морис. Ты вернул мне его во второй раз. В первый раз ты за это ненавидела, но Ты принял мою ненависть в Свою любовь, как принял неверие... [2:95].

Но об этом мы узнаем позднее, как и о том, что Сара ни в чем неповинна, что ее сердце разрывается любовью к Морису, раз-зум терзается чувством вины перед мужем и перед Богом, которому она дала клятву ради спасения любимого ценой отречения от него, клятву, которую она не в силах более сдерживать перед мощным напором нежности и любви к тому, от кого она отреклась ради его жизни.

Пока же повествование приобретает детективную интригу, поскольку мучимый ревностью Морис, оставленный Сарой по необъяснимой для него причине почти два года назад в момент их наибольшего сближения, подхватывает идею мужа Сары о слежке за нею и сам с помощью частного сыскного агентства организует и контролирует эту слежку. Донесения сыщика Паркиса перемежаются воспоминаниями повествователя, переносящими его в события и встречи 1944 года, анализируя которые он пытается понять поведение Сары и причину ее ухода. Сознание его рисует мыслимые картины измен Сары с другими мужчинами, в частности, с неким мистером Х., за которым ведется слежка. Побуждаемый ревностью, узнает его адрес и отправляется инкогнито под вымышленным предлогом к нему на квартиру. Узнав от Паркиса, что Саре нездоровится и она сильно кашляет, испытывает подлую радость от того, как он думает, что теперь Сара ни с кем не будет обниматься и целоваться. Его уязвленное, недоверчивое и мстительное сознание воспроизводит типичную, как он полагает, картинку Сары, которую в вечер их знакомства он видел обнимающей и целующей какого-то мужчину (как выясняется впоследствии, она просто пыталась утешить сослуживца мужа, у которого накануне умерла жена). Он мучает себя и мучает Генри, поставляя ему сведения от сыщика, которые якобы доказывают факт измены и распутной жизни Сары, подводя мужа к необходимости развода.

Ситуация, в которой барахтается сознание рассказчика, меняется в конце второй книги, когда ему в руки попадает украденный сыщиком «Дневник Сары». Он буквально испытывает шок от наспех выхваченных признаний Сары:

Я увидел совсем не то, чего ждал. Ненависть, подозрительность, зависть далеко завели меня, и я читал ее слова так, словно

в любви объяснялся кто-то чужой. Я ждал улики против нее – разве не ловил я ее на лжи? – и вот передо мною лежал ответ, которому я мог поверить, хотя не верил ее голосу. Сначала я прочитал последние две страницы, в конце прочитал их для верности. Страшно узнать и поверить, что тебя любят, тогда как ты сам знаешь, что любить тебя могут только родители да Бог [2:78].

Дневник Сары, упоминание о котором завершает вторую книгу, композиционно и сюжетно занимает центральное место в романе. Композиционно он является третьей книгой, занимая срединное место между двумя первыми и двумя завершающими книгами. Сюжетно же, его событийные линии проливают новый свет на предшествующие ситуации, решающим образом моделируя их смыслы, и оказывают столь же значительное влияние на последующее поведение героев.

Дневник, как уже упоминалось, состоит из семи глав и по времени охватывает жизнь Сары с 12 июня 1944 года по 12 февраля 1946 года. Композиция его линейно-сюжетная, с некоторым временным сдвигом от линейного описания событий. Он открывается коротким отрывком без даты, словно выхваченным второпях из какой-то записи (и в самом деле это оказывается предпоследняя запись «Дневника», помеченная 10 февраля 1946 года) и записью от 12 февраля этого же года. Затем записи идут в хронологическом порядке – от 12 июня 1944 года до 12 февраля 1946 года.

Открывающий дневник фрагмент представляет собой страстное, горячее обращение героини к Богу с просьбой дать мир своему возлюбленному Морису, забрав этот мир у нее. В этом обращении – вся Сара, с ее самоотречением и готовностью пожертвовать всем для любимого человека:

...ничего не осталось, кроме Тебя... Но Ты ко мне слишком добр. Когда я прошу у Тебя боли, Ты даешь мир. Дай и ему. Дай ему, заberi от меня, ему нужнее! [2:79].

Столь же красноречива и последняя дневниковая запись:

Я не могу без Мориса, как тогда. Я хочу есть с ним вместе сандвичи. Я хочу пить с ним у стойки. Я устала, я больше не хочу страдать. Мне нужен Морис. Мне нужна простая, грешная любовь. Господи, дорогой Мой, я бы хотела желать тех же страданий, что были у Тебя, но не сейчас. Придержи это ненадолго, дай попозже [2:79].

От остального текста дневник заметно отличается иной, патетически-лирической тональностью. Он звучит как поэма страдальческой любви, роковым образом разделенной между Богом с данным ему обетом отречься от Мориса и страстно любимым Морисом, от которого она скрывается, повинаясь обету, однако не может забыть его, не может разлюбить, но и не решается открыться ему, доверяя свои страдания и свою смятенность дневнику. Душой любящей женщины она проникает в сложную психологию своего возлюбленного, который в своей подозрительности и присущем ему эгоизме ревнует ее и к ее прошлому, и к ее настоящему, и даже к ее будущему.

Его любовь, – метко замечает она, – как средневековый пояс целомудрия: ему спокойно только тогда, когда он тут, со мной, во мне [2:80].

Каждая ее запись так или иначе связана с мыслями о Морисе. Все ее старания вытеснить его из своего сознания, вплоть до попыток завязать интриги с другими мужчинами, оказываются безрезультатными, о чем красноречиво свидетельствуют многочисленные записи, например, запись от 22 июля:

Обедала с Д. потом зашел к нам выпить. Не помогло, ничего не помогает [2:85].

Или от 8 мая, когда в Англии праздновали Победу:

Я хотела, чтобы рядом со мной был Морис. Я хотела все начать сначала. Я хотела, чтобы у меня была семья [2:89].

Дневник снимает прошлые недоразумения и подозрения, омывает душу повествователя от скверны обиды и ненависти и окрыляет его надеждой. Он испытывает необыкновенный творческий подъем, в его сознании происходит знаменательный сдвиг, на что указывает следующее признание:

Когда я стал записывать нашу историю, я думал, что пишу про ненависть, но та куда-то ушла, и я знаю одно: Сара ошиблась, она меня бросила, и все же она лучше многих. Пусть хоть кто-то из нас двоих верит в нее – она в себя не верила [2:110].

Это говорит человек, который до этого сам терзал Сару постоянным подозрением, недоверием, ревностью, который убедил себя и ее мужа в том, что она распутница, что она виновница его страданий, – теперь он проявляет не присущее ему ранее великодушие и сострадание, готовность принять на себя заботу об укреплении ее веры.

Последовавшая за этим смерть Сары (конец четвертой книги) примиряет героя и с ее мужем, которого он раньше ненавидел. Более того, он сближается с ним, переезжает к нему жить, чтобы помочь Генри преодолеть страх одиночества, и берет теперь на себя заботу о нем. Вся пятая книга – это рассказ о том, как меняется духовно-ментальная субстанция повествователя, как мучительно трудно под воздействием страданий, связанных со смертью Сары и полученных в последние дни ее жизни знаний о ней (ее дневник и предсмертное письмо [2:121–122]), участки (места) его сердца, «которых еще не было» в первый период их отношений, начинают, говоря словами Леона Блуа «обретать жизнь». Герой как бы вновь переживает и осмысляет историю своих отношений с Сарой. Ключевые концепты его духовно-психологического и нравственного мира: ненависть, ревность, любовь непроизвольно возникают в его сознании по любому поводу, так или иначе связанному с Сарой – с ее дневником, вещами, ее старыми детскими книжками, с людьми, которые ее знали и с которыми она общалась.

Эти концепты, формировавшие смыслы в первых двух книгах, значительно чаще теперь употребляются в последней книге, а, начиная с третьей (дневник Сары), едва ли не центральное место занимает концепт Бога. Бог, входящий в мир героев в экстремальный момент их бытия, когда на карту поставлена жизнь одного из них, оказывает роковое воздействие на сознание Сары, а затем и повествователя, погружая их в метафизические раздумья о трагической дихотомии любви земной и любви к Богу.

Введением в произведение этого метафизического концепта Грин придает ему как раз то духовное измерение, в отсутствии которого он видел одну из причин кризиса современного ему романа. Именно перевод тривиальной любовной истории из привычного круга земных отношений в метафизический круг, круг вечности, придает ей нравственно-философскую глубину, заставляя снова и снова осмысливать фундаментальные доминанты человеческого бытия – ненависть, ревность, любовь, сострадание, примирение с жизнью.

Важную роль в формировании содержательно-смысловой сферы романа играет использование Грином множества точек зрения на рассказанную историю или отдельные ее элементы. Это, в первую очередь, точка зрения самого повествователя и главного героя, писателя Мориса Бендрикса. Затем точка

зрения возлюбленной Мориса Сары Майлз, нашедшая наиболее полное выражение в ее дневнике и предсмертном письме Мориса. Кроме этих основных точек зрения, писатель вводит дополнительные, представленные детективным агентом Паркисом, оратором-утешителем Ричардом Смиттом, священником Кромптоном и, конечно же, мужем Сары Генри Майлзом. Такой прием позволяет создать многомерные и живые образы, что усиливает их эмоциональное и идейно-смысловое воздействие на читателя.

Роман, заявленный в своем начале как книга «скорее о ненависти», благодаря мастерству Грина меняет свой смысл почти на противоположный, о чем говорит и его концовка:

В начале я писал, что это книга о ненависти, и, направляясь рядом с Генри к вечернему нашему пиву, я нашел слова, которые, кажется, отвечали этому зимнему духу: «Господи, Ты сделал достаточно, Ты

много отнял у меня, я слишком устал, слишком стар, чтобы учиться любви, оставь же меня в покое!» [2:154].

В контексте изображенных в романе событий, переживаний и размышлений это означает, что герой, испытавший любовь, равной которой он не знал, и утративший ее по воле судьбы, избавляется и от ненависти и, более того, дарит дружбу и свою заботу человеку, которого он раньше ненавидел.

Таким образом, многообразие использованных поэтических приемов структурно-смысловой организации текста «Конца одного романа» позволило писателю создать произведение, в котором обычная история любви превращается в историю пробуждения зачерстневшего в эгоизме сердца, в историю расширения и облагораживания духовно-нравственного опыта, иными словами, в историю очеловечивания через любовь.

Литература

1. Аникин Г. В. Современный английский роман / Г. В. Аникин. — Свердловск : Уральский государственный университет им. А. М. Горького, 1971. — 310 с.
2. Грин Г. Ценой потери : [романы] / Грэм Грин ; [сост. и вступ. ст. В. Топорова ; пер. с англ. Н. Трауберг, Н. Волжиной, Т. Кудрявцевой]. — СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2009. — 607 с.
3. Грин Г. Путешествия без карты / Грэм Грин ; [пер. с англ. ; сост. О. А. Алякринский ; предисл. С. И. Белзы]. — М. : Прогресс, 1989. — 456 с. — (Зарубежная художественная публицистика и документальная проза).
4. Лодж Д. Разные жизни Грэма Грина / Дэвид Лодж // Иностранная литература. — 2001. — № 12. — с. 190—216.
5. Топоров В. Прозаик, проживший жизнь поэта / Виктор Топоров // Грин Г. Ценой потери : [романы]. — СПб. : Амфора, ТИД Амфора, 2009. — С. 5—18.
6. Smith G. The Achievement of Graham Greene / Graham Smith. — L. : The Harvester Press, 1986. — 223 p.
7. West W. J. The Quest for Graham Greene / W. J. West. — L. : Weidenfeld ; Nicolson, 1997. — 287 p.